Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

№ 18 (730) ПОНЕДЕЛЬНИК, 6 АПРЕЛЯ 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

ИСКУССТВО ОПЕРАТОРА

Следует признать, что до сих пор в нашем искусстве и в нашей кинокритике значение и роль кинооператора в создании фильма еще недостаточно оценены. Оператор далеко не всегда чувствует себя в творческом коллективе полноправным участником художественной работы.

Между тем от того, насколько правильно осознал и выполнил оператор свою задачу в полном соответствии с идейно-художественным замыслом произведения, зависит успех фильма.

Статьи «Правды» о формализме и натурализме имеют прямое отношение ко всем отрядам нашего искусства. Поскольку речь идет о таком синтетическом искусстве, как кино, равномерное движение вперед всех его звеньев, «единым фронтом», становится неотложной задачей.

Представим себе, что перед нами замечательный сценарий, отличная режиссерская и актерская работа, гармоничная слитность звука с образами и социальной направленностью произведения, с его драматургической композицией. Однако и в этом случае неудовлетворительная работа оператора может исказить произведение, или, в значительной мере, ослабить силу его воздействия.

Оператор должен снимать так, чтобы основное и ведущее — творческие замыслы авторов — не заслонялись приемом, ракурсом техникой.

Перед оператором не в меньшей степени, чем перед каждым работником любого участка нашего искусства, стоят важнейшие задачи: углубление своего мировоззрения, повышение своего мастерства и полное подчинение техники идейному замыслу произведения. Все должно быть поставлено на службу раскрытию основных тенденций произведения. Формализм, трюкачество, «видовая» прилизанность с'емок, слащавость, излишняя красивость, ползучий натурализм ведут к идейному оскудению произведения. Формализм и натурализм услужливо подстерегают художника, когда ему органически присущи недочеты мировоззрения. Известно, что даже лучшие наши картины не свободны от отдельных срывов такого рода. Об этом с полной откровенностью говорят кинооператоры в своих высказываниях к второй ленинградской конференции.

После прошедших дискуссий стало ясным, что роль искусства в нашей стране поднята на совершенно исключительную высоту. Искусству пред'являются высокие требования и в первую очередь требования понятности, доходчивости и глубоких обобщений. Извращения в искусстве начинаются прямо и неизбежно в тот момент, когда художник теряет перспективу и ясность в этом основном вопросе.

Искусство оператора легко может стать стеной между произведением и зрителем, тогда как оно должно способствовать наилучшему выражению идейного замысла, должно стать связующим звеном между произведением и зрителем.

Наше кино, особенно в последнее время, в своих ведущих произведениях поднялось на очень большую высоту, и этим оно не в малой степени обязано и тому, что его передовые художники-операторы значительно выросли и в профессиональном и в мировоззренческом отношении. Это создает уверенность, что требования народности, простоты и понятности, в сочетании с идейной насыщенностью будут полностью реализованы в операторской работе.

Киноискусство—синтетическое искусство. Фильм—конечный результат очень сложного взаимодействия ряда элементов искусства, среди которых значительное место занимает фотография, с'емка, работа оператора.

Надо признать, что печать и наша критика не занимались оценкой работы оператора в той мере, в какой она этого заслуживает. Пора исправить это положение. Мы должны также добиться, чтобы на производстве оператору были созданы все условия, обеспечивающие отличное качество работы.

Мы убеждены, что конференция кинооператоров станет плодотворной вехой на пути разрешения важнейших проблем, которые во весь рост поставлены сейчас перед советским киноискусством.



Фильм «Мы из Кронштадта» пользуется огромным успехом у зрителей. Фабрики и заводы, коллективы учреждений, школы — организуют культпоходы на просмотр этого фильма. На фото — бойцы Н-ской части направляются на коллективный просмотр «Мы из Кронштадта» в кинотеатр «Художественный»

ВТОРАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ОПЕРАТОРОВ В ЛЕНИНГРАДЕ

ГОРЯЧО ПРИВЕТСТВУЮ 2-Ю ОПЕРАТОРСКУЮ КОНФЕРЕНЦИЮ. ЖЕЛАЮ ВАМ ПЛОДОТВОРНОЙ РАБОТЫ НАД ПОДНЯТИЕМ ОПЕРАТОРСКОГО МАСТЕРСТВА И УСПЕШНОГО РАЗРЕШЕНИЯ ВСЕХ ВОПРОСОВ, СВЯЗАННЫХ С ПОДНЯТИЕМ КИНОТЕХНИКИ.

РАБОТАЙТЕ ЕЩЕ ЛУЧШЕ НАД СОЗДАНИЕМ БОЛЬШИХ ПОЛОТЕН.

Начальник ГУКФ Б. З. ШУМЯЦКИЙ.

СЛАВНОМУ ОТРЯДУ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ, МАСТЕРАМ ОПЕРАТОРСКОГО ИСКУССТВА, СОБРАВШИМСЯ НА ВТОРУЮ КОНФЕРЕНЦИЮ, ШЛЕМ ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ И ПОЖЕЛАНИЯ ПЛОДОТВОРНОЙ РАБОТЫ.

РЕДАКЦИЯ ГАЗЕТЫ «КИНО».

РЕПЛИКА ОПЕРАТОРА

Окончательная оценка операторской работы не может быть отделена от оценки всей картины как произведения искусства. Нам не безразлично, какими способами, какими приемами оператор выражает свое отношение к материалу. Ибо свое отношение к действительности оператор выражает средствами искусства.

С одной стороны на оператора влияет некритически воспринимаемое культурное наследство в операторском искусстве. С другой же стороны, благодаря недостаткам мировоззрения, оператор идет по линии наименьшего сопротивления: он впадает в новаторство, в худшем смысле этого слова. Нельзя скидывать со счетов, а надо, конечно, полностью использовать все возможности новой техники в с'емочном процессе. Но не одно блестящее техническое выполнение задачи решает вопрос.

Только единство формы и содержания **дает возможность донести до зрителя ту идею, которая заложена в художественном произведении.**

Мастерство есть показатель энергии и накала, с которым оператор как художник добивался соответствия между тем, что он хотел сказать, и тем, что им действительно было создано.

Некоторые товарищи думают, что, достигнув однажды какого-то уровня мастерства, они уже достигли вершины. Нет, мастерство не есть капитал, приносящий проценты и хранимый до востребования где-то в сейфе художественного воображения. Оно не становится ключом, которым в любое время можно открыть любой замок, решить любое задание.

Если художник перестает работать над собой, этот ключ перестает быть действенным.

Только работая над своим мировоззрением художника и непрерывно расширяя и свой технический кругозор, мы сможем добиться такого мастерства, когда форма не становится между зрителем и оператором, когда достигается полное единство формы с содержанием.

Из противопоставления формы содержанию вырастают трюкачество и дешевое новаторство. Трюкачество дает призрачную форму движения, движение формальное.

Если с этой точки зрения разобрать работу наших операторов, особенно в ряде картин, выпущенных в последнее время, то в них бесспорно обнаружатся все те элементы формализма, о которых так красноречиво писала «Правда» в своих статьях. Трюкачество, стремления ошарашить зрителя во что бы то ни стало новой, оригинальной точкой зрения привели автора этой статьи к известному кадру с колодцем в картине «Крестьяне». Точка зрения оператора (когда зритель смотрит сквозь воду, как бы со дна колодца, на нож, брошенный сверху) не диктовалась смыслом кадра, а была продиктована исключительно погоней за оригинальностью. Здесь зрительный образ, форма встали стеной между оператором и зрителем. Зритель не понимал, что происходит в этом кадре.

По картине «Юность Максима» (оператор А. Н. Москвин) видно, что перестройка не проходит гладко. В неопределенности творческого лица оператора, в неясности его точки зрения бесспорно виноваты формалистические и натуралистические ошибки. Существовавший одно время среди операторов термин «надо снимать так, чтобы все было видно», — порочен и бесспорно не выдерживает критики.

Снимать надо так, чтобы было видно основное, главное, ведущее звено в кадре и сцене. Нужно исходить из установок идейных, из социальной зарядки произведения.

Ясность, простота и жизненная правда — вот основные пути, по которым должно пойти операторское искусство.

Ленинградские операторы прошли трудный путь борьбы с формализмом («Новый Вавилон», «Фриц Бауэр», «Транспорт огня» и т. д.). И сейчас, перед операторской конференцией, мы должны потребовать от себя полного творческого отчета о путях, пройденных каждым из нас, о результатах продвижения к стилю социалистического реализма.

Серьезность задач, стоящих перед советской кинематографией и перед одним из его передовых отрядов — советскими кинооператорами, требует чтобы они снимали лучше, чем до сих пор.

АЛЕКСАНДР ГИНЦБУРГ.

РЕПЛИКА РЕЖИССЕРА

Есть у нас, к сожалению, «мудрецы», считающие одного из важнейших мастеров фильма — оператора — лишь техническим исполнителем. Это — глубочайшее заблуждение. В порядке самокритики нужно сказать, что сами операторы в какой-то степени повинны в существовании подобной теории. Виноваты они в том, что терпят в своей среде немало людей, числящихся операторами, но по своей культуре, профессиональным данным и образованию в лучшем случае могущих быть ассистентами оператора.

Мы слишком либеральничаем с людьми. Ложно понятые человечность, гуманизм создают атмосферу, в которой могут подвизаться и «работать» малоталантливые люди.

Я глубоко убежден, что оператор советской кинематографии должен не только владеть техникой, но в неменьшей, если не в большей, степени и наукой Маркса — Ленина — Сталина.

К сожалению, не все товарищи операторы, как, впрочем, и многие режиссеры и другие кинoработники, **это понимают.**

Я видел очень много интересных работ операторов за границей, я восторгался их профессиональным мастерством, и мне хочется, чтобы операторская конференция, кроме вопросов технических, решила бы и вопросы творческие, создав тем самым все предпосылки для реализации лозунга:

работа советского кинооператора должна быть лучше и выше работ прославленных мастеров Запада и Америки.

Быть советским оператором — дело большой чести.

Ф. ЭРМЛЕР.

НЕОБЫЧАЙНЫЙ УСПЕХ

(Письмо из Кронштадта)

В Кронштадте закончилась декада демонстрирования героической киноэпопеи «Мы из Кронштадта».

Кронштадт, являвшийся родиной фильма, с восторгом встретил работу Вс. Вишневского и Еф. Дзигана.

Вокруг фильма была развернута широкая массовая работа. По предприятиям и учреждениям города была пущена передвижная фотовыставка о фильме. В цехах морского завода среди рабочих были проведены беседы. С воспоминаниями выступили бывшие участники героических событий, изображенных в фильме. Инженер завода орденоносец тов. Голицин — в прошлом командир одного из рабочих отрядов, сражавшихся в 1919 году против Юденича, рассказал рабочим о том, как боролись за революцию балтийские моряки.

Фильм «Мы из Кронштадта» демонстрировался в одном из крупнейших театров — им. М. Горького. Зрительный зал, вмещающий 1500 человек, все время переполнен. Общественность города организовала массовые культпоходы. Билеты в кинотеатр распродавались за несколько дней раньше. **За 10 дней кинофильм «Мы из Кронштадта» просмотрело 37 тыс. кронштадтцев.**

Сейчас кинофильм демонстрируется в частях и на кораблях, воспитывая сотни стахановцев боевой подготовки Краснознаменного Балтфлота и города-крепости.

С. ШУБИН.

ОТКРЫЛСЯ ДОМ КИНО

ЛЕНИНГРАД. **(От наш. корр.).** 30 марта состоялось открытие Дома кино. После ремонта помещение стало неузнаваемым. Дом украшен, помещение расширено, появились новые комнаты для отдыха, чтения и т. п., расширена библиотека, знаменитая по страстным дискуссиям «синяя комната» изменила не только цвет, но и размеры.

Перед Домом кино стоят сейчас очень большие задачи. Тов. Ф. Эрмлер подчеркнул это во вступительном слове в день открытия. Дом кино должен создать атмосферу творческой дружбы среди кинематографистов.

Программа открытия Дома кино была не «парадной». После вступительного слова Ф. Эрмлера небольшой доклад об американской кинематографии сделал начальник ГУКФ тов. Б. З. Шумяцкий. Он дал анализ творческих и идейных устремлений Чарли Чаплина и других прогрессивных американских кинорежиссеров (Рубен, Момуляна, Франка Капра и др.). Затем выступил Л. Трауберг и т. Е. К. Соколовская.

В заключение состоялся просмотр фильма «Партбилет». Обсуждение его было перенесено на следующий день.

1 апреля в Доме кино начались сеансы «Театра классических фильмов». Были показаны три старых американских картины (Ч. Чаплин, Б. Кейтон и др.). 2 апреля доклад о будущей войне сделал зам. нач. командующего Ленинградским военным округом тов. **Примаков.**

А. К.

ПРОГРАММА РАБОТ

Длительное отсутствие в Ленинграде центра, об'единяющего творческих работников, несомненно, отрицательно оказалось на общественно-производственной жизни киноработников, привело к некоторой разобщенности, ослабило значение ряда проведенных за последний период творческих дискуссий, как это правильно отмечала газета «Кино».

До наступления лета, когда многие работники уезжают в экспедиции, нужно наверстать потерянное время. Необходимо ликвидировать недопустимое отставание в развертывании дискуссии по принципиальным вопросам, поднятым «Правдой», преодолеть некоторую творческую замкнутость отдельных мастеров кинематографии. В план работы Дома кино включено проведение широкой дискуссии о формализме в кинематографии. Докладчиками намечены режиссеры-орденоносцы Ф. Эрмлер и Л. Трауберг.

В течение апреля намечены просмотры картин: «У самого синего моря», «Женитьба», «Цирк», «Соловей», «На отдыхе» и др.

Наряду с просмотрами художественных фильмов в Доме кино будет регулярно показываться новая продукция Союзкинохроники, а также технические и учебные фильмы.

В плане особо предусмотрены работы «Театра Дома кино».

Уже давно назрела необходимость систематического показа старых картин дореволюционного и советского производства. Картины с Глупышкиным, Верой Холодной, Мозжухиным («У камина», «Молчи, грусть, молчи»), агитки первых лет революции («Серп и молот» и др.), золотой фонд советского кино — «Броненосец Потемкин», «Мать», «Конец С.-Петербурга», «Земля» и многие другие, показанные в определенном тематическом, цикловом порядке, наилучшим образом иллюстрируют богатую историю нашего кинематографа от его зарождения до наших дней.

Кинемонографические вечера, посвященные творчеству ведущих мастеров (Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Эрмлер, Трауберг, Козинцев, Юткевич, Васильевы и др.) с показом всех старых картин их производства, имеют немалое воспитательное и теоретическое значение для киноработников и представляют несомненный интерес для самых широких кругов зрителей.

Не менее необходим и интересен показ лучших старых заграничных фильмов.

Ленинградский Дом кино заключил договор с ГИК и Инторгкино на пользование их фильмотеками для систематической демонстрации старых картин.

Цикловый показ этих картин будет производиться не только для кинематографистов и работников смежных искусств, но и для стахановцев ленинградских предприятий с целью популяризации и пропаганды истории советского кино.

Большое место в плане занимает организация творческих самоотчетов отдельных актеров, художников, композиторов, работающих в кино.

В апреле намечены вечера засл. арт. Б. Пославского и актрисы Янины Жеймо с показом картин, в которых участвовали эти актеры.

Организуется выставка работ художников Е. Энея и Н. Суворова.

В план работ включено большое число мероприятий, направленных к дальнейшему облилжению мастеров кинематографии с работниками смежных искусств.

Дом кино будет крепить связь с кинематографистами всего Советского союза: обмен информаций, обсуждение новых фильмов производства иногородних киностудий, творческие самоотчеты мастеров этих студий также являются одной из основных задач ленинградского Дома кино.

Творческое соревнование с Москвой будет положено в основу работы Дома.

Ленинградский Дом кино, своей работой в прошлые годы немало способствовавший росту и развитию советской кинематографии, в частности ее ленинградского отряда, должен вновь занять почетное место в борьбе за большое киноискусство, за создание творческой атмосферы, обеспечивающей возможность дальнейшего роста «самого важного и самого массового из искусств—кино».

Б. ЗИССЕРМАН

НА ОТРАСЛЕВОЙ КОНФЕРЕНЦИИ КИНОМЕХАНИЧЕСКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

(От нашего специального корреспондента)

3 апреля в Ленинграде открылась отраслевая конференция киномеханической промышленности. Присутствуют лучшие стахановцы, мастера и конструкторы ленинградского, одесского, куйбышевского и московского заводов Кинап.

В Деловом клубе, где проходит конференция, организована выставка киноаппаратуры — продукции наших заводов.

Открывая конференцию, зам. нач. ГУКФ тов. Я. Э. Чужин отметил огромные сдвиги, происшедшие на заводах под влиянием стахановского движения.

К киномеханической промышленности пред'являют высокие требования и киностудии, и пленочные, и копировальные фабрики, и киносеть.

— Перед нами стоит задача овладеть цветным кино, телескопией кино и пр. Решать их будут также и киномеханические заводы.

С обширным докладом выступил управляющий трестом Киномехпром тов. Набоков А. И.

С большим вниманием конференция выслушала «внеочередное» выступление одного из инициаторов стахановского движения на ленинградском заводе Кинап — тов. Зильбермана, который заверил конференцию, что «новые нормы, которые будут приняты конференцией, нормы Октябрьской революции, Ленина и Сталина будут выполнены и перекрыты».

Делегаты под гром аплодисментов приняли текст приветствия товарищам Сталину, Жданову, а также Керженцеву и Шумяцкому.

Во второй день работы конференция заслушала доклады директоров заводов. К сожалению, не все докладчики с достаточной прямотой и самокритикой осветили действительное положение на заводах.

Конференцию посетила делегация стахановцев, выделенных отраслевой конференцией оптико-механической промышленности.

5 апреля начались прения по докладам. Конференция продлится несколько дней.

П. О.

НА 200 ПРОЦЕНТОВ БОЛЬШЕ ПРОШЛОГО ГОДА

ГУКФ — тт. Шумяцкому, Усиевичу, тресту Союзкинохроники и газете «Кино» московская студия Кинохроники прислала рапорт о выполнении плана экспорта первого квартала на 115,25 проц.

За первый квартал 1936 года экспортировано хроникально-документального материала 6521 метр против 2248 метров 1935 года; по сравнению с прошлым годом повышение более чем на 200 проц.

Рапорт подписан директором московской студии Кинохроники тов. Б. Кантер и начальником экспортного цеха тов. Л. Шмидт.

ПЕРВЫЙ ДЕТСКИЙ КИНОТЕАТР

В конце апреля в Москве открывается Первый детский кинотеатр в помещении Дома правительства. Заканчиваются работы по переоборудованию помещения. Зрительный зал театра имеет 1100 мест, но детям выделяется только партер — 650 мест. Балкон же будет открыт лишь по вечерам для взрослого зрителя. Это обеспечит маленьким посетителям хорошую кубатуру воздуха. В отличие от других детских кинотеатров Москвы, в Первом театре все дети будут раздеваться.

В середине большого фойе устраивается круглая эстрада, более удобная для проведения массовой работы с детьми, чем эстрады обычного типа.

По договоренности со школами в театре будут устраиваться цикловые сеансы на темы из географии, биологии и т. п.

При театре намечено организовать детский кинокабинет, где зрители смогут ознакомиться со всем процессом кинопроизводства. Ребята смогут самостоятельно проводить на специальной аппаратуре с'емки, проявление и демонстрацию заснятого материала.

Здесь же будет работать литературная консультация, которая окажет помощь юным сценаристам. В ожидании начала сеанса дети найдут в специальных комнатах массу интересных, занимательных игр. Помещение театра будет художественно оформлено.

По вечерам в этом же помещении будет функционировать театр «Наука и знание». В нем будут итти научные, технические, этнографические и т. п. фильмы.

Товарищи Цейтлин и Ешурин возвращаются в Москву

На-днях в Москву возвращаются из Абиссинии специальные корреспонденты — операторы московской студии Союзкинохроники тт. Б. Цейтлин и В. Ешурин. Поездка дала богатый материал для полнометражного хроникального фильма о войне в Абиссинии.

НАЗРЕВШИЕ ВОПРОСЫ

Советские операторы сделали очень много, чтобы поднять кинематографию на уровень большого искусства. Борьба за изобразительную выразительность фильма, за методы социалистического реализма в своем творчестве, умение понять тему, материал и идейно-художественную направленность произведения, умение помочь раскрытию художественных образов фильма — всем этим характеризуется операторское мастерство в наших лучших фильмах.

При всем этом, однако, мы имеем еще недостаточно высокий профессионально-технический уровень работы.

Это происходит не только вследствие плохой работы технической базы (павильон, лаборатория пленки), но и от недостаточного внимания к профессионально-техническому качеству работы. Работы молодых операторов недостаточно контролируются, ими недостаточно руководят. Отсюда наивность в композиции и свете, среднее качество фотографии. Наличие отдельных эффектных кадров, работающих на выигрышности самого материала, как правило, не меняет положения.

Еще и поныне царит уравниловка в оценке работ оператора. Оценка работы производится на основе заниженных требований в отношении профессионального мастерства и художественной культуры.

Сейчас перед операторами особо стоит вопрос о поднятии профессионально-технического уровня.

Не на должной высоте общий уровень наших фотографий. Во многих картинах наблюдаются большие неровности фотографии. Вот, например, интересен снятый фильм «У самого синего моря». В нем с большой любовью и вкусом выбраны кадры моря, даны эффектные контражуры, но наряду с этим заметен большой разнобой в тональности планов, контражуры пейзажей никак в отношении света не связаны с монтирующимися игровыми сценами. Транспарант, в своем большинстве, технически неудовлетворителен: фон пульсирует, засвечены лица актеров. Однако эти куски выпускаются на экран, ибо нет чувства ответственности перед зрителем.

Выпущена прекрасная картина «Семеро смелых». Но сколько в ней слабых мест: наивна композиция, технически слаб павильон, чувствуется неуверенность оператора в овладении светом и кадром.

В этой связи встает вопрос о художественно-техническом допуске и о том, как расценивать работу оператора. Уменье пользоваться аппаратурой, освещением, уменье [illegible] композицией, организовать и подготовить свою работу — вот важнейшие производственные [illegible]ния.

Современная техника требует от оператора серьезной квалификации. Иначе нельзя добиться высокотехнического уровня фотографий фильмов. Требуется узкая специализация. Трюковой и макетно-комбинированный способ с'емки, рирпроекция и транспарант не могут обойтись без высококвалифицированных специалистов.

Мы много говорим о творческом лице оператора художественного фильма, об отношении художника к своему материалу.

Это положение нужно распространить и на операторов, работающих по специальным видам фильмов, — по хронике, техническим фильмам и т. д. Специалисты по трюковой и авиас'емке теперь по-новому поставили вопрос о технике фотографии и организации с'емочной работы. Они дают блестящие эффекты в фильме, экономят время, деньги и материал. Опыт их работы нужно тщательно проанализировать.

Для того чтобы добиться высокохудожественного и технического уровня фотографий, нужно поднять профессиональное качество работы, и вот для этого необходимо решить ряд вопросов.

Первое. Ввести институт шеф-операторов. Шефоператорами должны быть лучшие специалисты советской кинематографии. Ни один фильм не должен сниматься без художественного и технического руководства шефа. При чем дело не должно ограничиваться лишь наблюдением. Необходима полная ответственность шефа за производство.

Второе. Необходимо введение узкой специализации в работе операторов.

Третье. Необходимо добиться высокого качества позитива фильма, пускаемого в прокат. Плохие копии не могут быть пущены в эксплоатацию, таково должно быть требование всей операторской общественности. В плохой копии не только пропадает труд оператора, но и сам фильм колоссально теряет в своей художественной выразительности.

Конференция должна обсудить вопросы организации труда и оценки работ. Эти вопросы до сих пор не получили разрешения, хотя новые формы организации с'емочного процесса и появление новых специальностей настоятельно требуют коренного пересмотра производственного положения оператора.

Оператор — органический участник творческого коллектива. Его работа в известной мере определяется работой всего коллектива, и оценка дается в соответствии с общим качеством фильма: оператору, к примеру, предлагают премию за экономию пленки, но нужно понять, что пленку расходует, в основном, режиссер. Дубли, которые делает оператор, это — дубли режиссера. Проверка карточек показала бы чрезвычайно низкий процент собственно операторского дубля. Длина куска, наличие того или иного количества материала в сценарии, монтажный или иной метод работы (что, в основном, определяет количество расхода пленки) в очень малой степени зависят от оператора.

Нужно исходить из действительных показателей операторской работы: от степени подготовленности световых установок, точек с'емки, мизансцен, быстроты установки и контроля света, от оперативности в работе, умения работать с трудными об'ектами. Все это должно служить материалом для оценки мастерства оператора.

Операторы должны бороться за настоящее, идейно направленное большевистское киноискусство. Для этого надо иметь свое творческое лицо, повышать уровень своего профессионально-технического мастерства. Известное ослабление требований к художественному и техническому качеству работы оператора породило кажущуюся доступность этой профессии. С производственной уравниловкой, с ремесленничеством, способствующим появлению «серой» продукции, необходимо покончить.

Засл. деят. искусств А. ГОЛОВНЯ.

За большую детскую кинематографию

Велики задачи советской кинематографии — этого самого важного (Ленин) и самого массового (Сталин) из искусств, в деле коммунистического воспитания подрастающего поколения.

При всех недостатках нашей работы, кино уже стало в нашей стране одним из важнейших средств массовой агитации, позволяющим в художественных образах доводить до многомиллионных масс зрителей передовые идеи партии рабочего класса. «Чапаев» и «Юность Максима», «Крестьяне» и «Последний маскарад», «Подруги» и «Летчики», «Мы из Кронштадта», «Семеро смелых» и «Партийный билет» воспитывают миллионы молодых бойцов за строительство социализма.

В ответ на решение СНК и ЦК ВКП(б) от 31 мая 1935 года, в котором были выдвинуты новые задачи в области воспитания и образования подрастающего поколения, руководство советской кинематографии провело ряд мероприятий для улучшения производства юношеских и детских кинофильмов.

В результате, в 1935 году было выпущено на производства 12 детских фильмов и запущено вновь еще 13, которые будут закончены в 1936 году. Были организованы специальные детские киностудии на Мосфильм и Ленфильм, создана экспериментальная детская киностудия при ГУКФ и группы по производству детских фильмов во всех национальных киноорганизациях. В центральном аппарате ГУКФ организован сектор детских фильмов для контроля и руководства всем этим делом.

В конце 1935 года было проведено первое всесоюзное производственное совещание для рассмотрения плана 1936 года по детской тематике. Кроме переходящих с 1935 года 13 фильмов план предусматривает запуск в 1936 году 17 названий, с окончанием работы по ним в текущем году, и три названия, переходящих на 1937 год.

Перед руководством киностудий была поставлена задача создать благоприятную обстановку для работы детских об'единений и групп.

Произведенная сектором детских фильмов ГУКФ проверка хода выполнения плана первого квартала сигнализирует о большом неблагополучии на этом участке. Почти во всех киностудиях не обеспечено (создание обстановки, гарантирующей выполнение плана.

Директора отдельных трестов и киностудий, повидимому, еще не осознали ответственности, которую они несут перед партией и правительством за производство детских кинофильмов. Они не сумели мобилизовать лучших работников своих предприятий на этот участок.

Вот конкретные факты.

Студия Ленфильм (директор тов. Кацнельсон) должна была выпустить 20/I—36 г. «Чудесный корабль», 1/III — «Леночка и виноград» и запустить 1/II «Леночка и лев» и «Юность поэта» — указанные сроки не выдержаны.

Одесская студия Украинфильм (директор тов. Скваркин) должна была запустить в производство 1/II «Петрушка-иностранец» и «Таинственный остров» и представить режиссерские сценарии «Трансбалт» и «Переход через границу». Все сроки сорваны.

Киевская студия Украинфильм (директор тов. Нечес), Арменкино (тов. Данули) также не выполнили планов первого квартала.

Выполнение квартальных планов отмечено только по Мосфильм и детской студии ГУКФ (группа реж. Шпиковского).

Руководство ГУКФ рассматривает такое отношение к выполнению плана производства детских кинофильмов как прямое нарушение директив партии и правительства. 25/III с. г. ГУКФ издало специальный приказ, требующий от всех руководителей киностудий и трестов немедленной ликвидации прорыва и обеспечения полного и своевременного запуска и выпуска детских фильмов.

Недооценку значения выполнения планов на этом участке ГУКФ рассматривает как пренебрежительное отношение ряда руководителей и творческих работников к важнейшей политической задаче и вынуждено будет сделать все необходимые выводы.

ГУКФ предложило также обеспечить в необходимой пропорции выпуск короткометражных фильмов и мультипликаций для дошкольного и младшего школьного возрастов. Этот род фильмов не нашел достаточного места в планах 1936 года. За оставшиеся три квартала должна и может быть проведена работа по заготовке сценариев, простых и занимательных, и по производству фильмов для маленьких зрителей, любящих кино не менее, чем их старшие товарищи. Мы считаем необходимым еще раз подчеркнуть всю ответственность и почетность этой задачи.

Не только художественные фильмы и мультипликации (в том числе обязательно и цветные) должны мы дать нашему юному зрителю. Хроникальные и научно-популярные фильмы должны быть также использованы в деле коммунистического воспитания подрастающего поколения.

Сектор детских фильмов ГУКФ и все местные киноорганизации должны повседневно следить за тем, чтобы и эти отряды советской кинематографии не отставали и постоянно проявляли заботу о юном зрителе.

Предстоящее в ближайшее время совещание по детскому фильму, созываемое ЦК комсомола и ГУКФ для обсуждения производственных планов всех киноорганизаций, должно будет, наряду с проверкой работы текущего года, основательно заняться подготовкой к 1937 году — году двадцатилетия великой Октябрьской революции.

Делом чести всех кинематографистов является создание большой советской детской кинематографии, достойной своего замечательного зрителя и великой эпохи строительства социализма.

В. УСИЕВИЧ.

От редакции: Положение с производством детских фильмов нельзя признать благополучным. Нависает реальная угроза невыполнения годового плана. Неудовлетворительная подготовка к будущему году. Но дело не только в этом. Вопросы тематического и жанрового разнообразия, привлечения детских писателей, идейно-художественного качества уже находящихся в производстве фильмов, также ждут своего разрешения.

Редакция в ближайших номерах вернется к обсуждению вопросов, связанных с производством детских фильмов.

«Партийный билет». Сценарий К. Виноградская, режиссер И. Пырьев, директор производства Т. Гофман, операторы Солодков и Лебешев, художник Рохальс, композитор Желобинский, фотограф Бобров. НА СНИМКЕ: заслуж. арт. Ада Войцик в роли Анны Куликовой.

„У самого синего моря"

На совещании с режиссерами периферийных театров К. С. Станиславский говорил о «тонких, неуловимых паутинках», из которых создается художественное произведение.

К. С. Станиславский говорил об обязанности режиссера, так оттенять эти «паутинки», чтобы они были направлены к раскрытию основной идеи произведения.

Режиссер Б. В. Барнет — мастер «тонких, неуловимых паутинок». Он их ясно видит и ощущает.

Б. Барнет — увлекательный вдохновитель своих актеров. Он дает им единство манеры, какое требуется основой пьесы. Он действительно достигает «ансамбля». С придирчивой последовательностью он изгоняет у актера всякую фальшь, всякий наигрыш.

«У самого синего моря». Реж. заслуж. арт. республики Б. Барнет. НА СНИМКЕ: кадр из фильма.

Вот почему в фильмах Барнета все образы, поскольку это зависит от актера и режиссера, так человечески естественны.

Барнет умеет одной деталью вскрыть неожиданные и глубокие психологии. Он блещет изобретательностью. Эту черту наглядно демонстрирует картина Б. Барнета «У самого синего моря», сделанная по сценарию К. Минц, в последующей обработке самого Барнета.

Этот сценарий по своим идейным и художественным качествам не мог поставить перед режиссерами задач достойных его мастерства. Барнет, как драматург оказался несостоятельным в такой же мере, как и самый автор сценария, К. Минц.

...Во время сильного шторма в Каспийском море гибнет рыбацкое судно. Двое парней — Алеша и Юсуф — отчаянно борются с волнами. Наконец, выплывают на остров и попадают в рыбацкий колхоз. Оказывается, они оба командированы на работу именно сюда. С первого же момента оба влюбляются в члена правления колхоза, рыбачку Машеньку, и оба теряют покой. Парни соперничают в знаках внимания к предмету своего обожания. Ревность ставит под угрозу их дружбу. Алеша манкирует работой. Это заставляет Юсуфа вскрыть «гнойник». Алеша «уступает» Машеньку своему благородному другу, затем вновь выставляет свою кандидатуру: пусть сама Машенька решит, за кого она выйдет замуж. Буря на море мешает об'яснению троих. Машенька падает за борт. Колхоз уже считает ее погибшей, оплакивают ее оба друга, но Машенька выплывает. И после первых восторгов встречи друзья возобновляют прерванные бурей об'яснения. Тут выясняется, что ни за Алешу, ни за Юсуфа Машенька замуж не выйдет, потому что она любит третьего, отсутствующего в фильме героя, — любит моряка, находящегося во флоте на Тихом океане. Машенька не может нарушить клятву верности своему жениху. Герои потрясены величием Машенькиной верности. Они расстаются друзьями с Машенькой и тотчас же покидают остров, хотя командировали их туда, видимо, не только по «любовным делам».

Вот и все, вот и все коллизии, вот и вся «драматургия» сценария.

Таким образом главный конфликт ограничен здесь любовным соперничеством двух парней. Некоторое подобие единства действия достигается за счет **абстрагирования** этого соперничества от всей живой и увлекательной сложности обстановки. Все поблекло, все краски окружающей жизни рыбацкого колхоза завяли в угоду формальной «стройности».

За схему искусство жестоко мстит. Получается извращенный показ действительности. В жизни нашей молодежи любовь занимает, разумеется, немалое место, но ею не исчерпывается и не замыкается круг молодежных интересов. В картине выходит иначе. Может быть, авторы были убеждены, что показывают специфичность и конкретность советской действительности, если их герои готовы на каждом шагу отказаться от соперничества и «уступить» милую. Однако эта игра в «благородство» скорее уныла, чем трогательна. И опять здесь алгебра «благородства», опять схема. А за схему вновь жестокая расплата: характеры обеднены, действие стоит на месте, один и тот же мотив все время предлагается нашему вниманию, оставаясь одинаковым в своей сути и в своем напряжении, все время герои «тщатся» столкнуться и не сталкиваются.

Приходится совсем незакономерно «тормозить» Машеньку; она вынуждена до финала скрывать свою верность третьему и «водить за нос» этих двух. На производственном совещании, казалось бы, представлялся прекрасный случай «выяснить отношения», но драматурги боятся воспользоваться этим случаем потому, вероятно, что здесь и пришлось бы закончить фильм. И выходит, что «торможение», призванное обычно **усиливать** напряженность действия, в этом сценарии усугубляет его **неподвижность**.

Наконец, мораль сценария: невеста должна быть верна жениху, находящемуся в долгой отлучке, да еще исполняющему при этом свой долг по защите родины. Мораль достойная и правильная. Но ее надо было раскрыть средствами искусства. Здесь же она только декларируется как отвлеченный этический норматив, из образа Машеньки, из всех ситуаций органически не вытекающей. Это не больше, как попытка дать неожиданную концовку в стиле О. Генри.

Сцена, где Машенька «зачитывает» Алеше свою этическую декларацию, сделана дидактично: Машенька «прописно» говорит сухие поучения.

Видимо, и сами авторы не были уверены в убедительности такого приема изложения морали и потому прибегли к дополнительным средствам: у Машеньки не просто отсутствующий жених, а жених — краснофлотец, обороняющий наши рубежи. С женихом из «гражданского ведомства» было бы хлопотней!

Ложность, надуманность и пустота драматургии сценария побеждает даже талант чуткого и тонкого мастера, как Барнет. Плохой сценарист Барнет победил хорошего режиссера Барнета.

Возьмем, например, речь Юсуфа на производственном совещании. И актерски (т. Свердлин) и режиссерски этот эпизод разыгран великолепно, но он живет изолированной этюдной жизнью. Он не срастается с общей тканью произведения, он драматургически ложен, не подготовлен.

После этого эпизода центральная линия пьесы продолжается так, будто ничего не изменилось в отношениях между друзьями.

Второй пример. Чтобы расцветить действие авторы прибегает к профанированию траурного заседания в колхозе по поводу мнимой гибели Машеньки. Это сильно действующее средство здесь бестактно и драматургически бесцельно.

Барнет — режиссер сильного темперамента. В «Окраине» он блестяще сделал трагические сцены (в окопах, расстрел Кольки). Он и в этой картине искал сцен, наполненных большой страстью. Но герои в этой пьесе малокровны. По дурной традиции, самую высокую точку драматургии ищут не в людских столкновениях, а в стихии (во второй буре на море). И Барнету, мастеру изображения нюансов человеческих отношений, пришлось дать в кульминационной точке пьесы мало кого трогающую внешнюю суетню.

Сколько усилий, сколько художественного такта проявлено с'емочным коллективом, чтобы побороть пустоту и бестактность пьесы!

Оператор М. Кириллов показывает себя таким же мастером «тонких и неуловимых паутинок», как и режиссер Барнет. Манера М. Кириллова также полна простоты, такта и сдержанного, скупого лиризма.

На большой высоте актеры — тт. Свердлин, Крючков, но им приходится играть не роли, а этюды.

В целом картина, может быть, и несет зрителю известную долю радости. Но кинематографисты должны извлечь из этой постановки суровый урок. Нельзя таким мастерам, как Барнет, браться за постановку пьес-пустышек.

Барнет их должен сделать свои выводы. Нельзя совершенствовать художественное мастерство вне глубоких и значительных идей, а искать и находить вещи с глубокой идеей нельзя без серьезной работы над всесторонним своим ростом.

О. ЛЕОНИДОВ.
И. Ф. ПОПОВ.

На высшую ступень

(К ОТРАСЛЕВОЙ КОНФЕРЕНЦИИ КИНОМЕХАНИЧЕСКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ)

Киномеханическая промышленность, вооруженная и вооружаемая постоянно новой техникой, еще полностью не использовала эту технику и не добилась высокой производительности труда.

Развернувшееся на наших заводах стахановское движение выявило огромные производственные резервы. Действующие на заводах нормы выработки регулярно перевыполняются на десятки и сотни процентов. На Одесском заводе, например, среднее перевыполнение норм держится на уровне 65 проц., на Ленинградском заводе норма в среднем перевыполняется на 86 проц., на Куйбышевском заводе — на 46 проц.

Стахановцы Ленинградского (тт. Пашкевич, Усвятцев, Гилченок), Одесского (тт. Глик, Городецкий) и Куйбышевского заводов (тт. Нотик, Бахмутов, Кулагин) перевыполняют норму на 200—500 проц.

Огромные резервы оказались и в части использования оборудования. На 1936 год Одесский завод, например, требовал 66 дополнительных станков. Проверка и пересмотр мощности и режимов работы показали, что заводу в действительности достаточно 24 станков. На Ленинградском заводе вместо 139 требовавшихся по плану станков оказалось возможным обойтись 75-ю, а на Куйбышевском выявилось 80 единиц лишнего, ненужного в этом году оборудования.

Декабрьский пленум Центрального комитета партии дал исчерпывающую программу практического осуществления перевода нашей промышленности на высшую ступень производительности труда на основе стахановского движения. Опираясь на эти решения, отраслевая конференция предприятий треста Киномехпром должна принять конкретные решения, обеспечивающие резкое повышение производительности, и принять такую систему оплаты труда, которая стимулировала бы этот рост производительности труда.

Конференция должна широко обсудить и наметить практические пути быстрого освоения на наших заводах технических конструкций и типов киноаппаратуры, которые до сих пор нами еще ввозятся из-за границы. Речь идет, в первую очередь, о лучших типах с'емочной и монтажной аппаратуры, об акустической аппаратуре для звукового кино, об освоении звуковой узкопленочной аппаратуры, о производстве оптических копировальных аппаратов и т. д.

Конференции необходимо четко наметить конкретные пути решительного улучшения аппаратуры, которую производят наши заводы и которая заставляет желать еще лучшего как по конструкциям, так и по качеству отделки.

Отраслевая конференция на основе стахановского движения должна выработать практические меры к использованию всех наличных технических резервов и неиспользованных мощностей заводов, пересмотреть действующие нормы и утвердить новые, соответствующие действительным техническим возможностям, выявленным благодаря стахановскому движению.

Наряду с изменением технических норм, конференция должна наметить ряд мероприятий, обеспечивающих реальное выполнение новых норм, правильную организацию рабочего места, правильное разделение труда и организацию технологических процессов, обеспечение крепкого технического руководства.

Конференция должна также наметить конкретные пути снижения себестоимости изделий и экономии дефицитных материалов, особенно цветных. Особенное внимание надо здесь обратить на развитие и практическое внедрение нормализации. Нормализовав применяемые нашими заводами материалы, полуфабрикаты, детали и инструменты, мы сократим тем самым их ассортимент и уменьшим расход времени и труда на производство.

Конференция должна также положить начало серьезным сдвигам изобретательско-конструкторской творческой мысли, которая, кстати, на наших заводах и в самом тресте все еще отличается немалой косностью.

Отраслевая конференция, созыв которой является прямым результатом стахановского движения, даст новую, мощную волну его развития на заводах киномеханической промышленности.

А. НАБОКОВ.

МУЗЫКА И ЗВУК В „ПАРТИЙНОМ БИЛЕТЕ"

Фильм «Партийный билет» говорит о проблеме бдительности не сухим, выхолощенным языком агитпроповских фильмов, а яркими, волнующими зрителя художественными образами.

Эмоциональная наполненность, взволнованность присущи и музыке (композитор В. Желобинский) и всему звуковому оформлению картины (звукооформитель Н. Евтеев-Вольский, шумы Н. Жидковой).

Звуковая ткань фильма в основном правильно мобилизована на раскрытие смысла показываемых событий и людей, на усиление эмоционального восприятия фильма зрителем. Однако и в драматургическом решении звука и в выполнении звуковых задач есть противоречия. Основные черты музыки В. Желобинского — это ясность языка, которым говорит композитор, мелодическая выразительность, отсутствие излишних вычурностей; это работа культурного мастера, не идущего на нарочитое упрощенчество.

Вместе с тем недостатком музыки Желобинского является ее стилевая невыдержанность. Ряд симфонических кусков имеет своим началом самые различные стилевые направления (романсово-песенная лирика—песни Павла — импрессионическая звукозапись сцены, грозы, привычный мажор песни о «Москве» и т. д.). Эта стилевая несобранность в продолжение всего фильма не получает единого творческого осмысливания.

Во многих эпизодах фильма звук органически сочетается со зрительными моментами. Это — прекрасно решенный композиционно эпизод грозы, где звучания грома, дождя, ветра органически срастаются с музыкой, снимая в шумо-музыкальном комплексе налет импрессионизма, довлевший в партитуре Желобинского. Замечательно по ритмике и композиции начало картины — здесь партитура композитора прекрасно донесена звукооформителем Евтеевым-Вольским, нашедшим правильное решение звуковой перспективы и пространства.

Хорош по своей звуковой и зрительной динамике эпизод проездов на авто по Москве. Стремительно несущееся симфоническое развитие «Песни о Москве» дает не только внешне динамическую, но и смысловую органичность видимого и слышимого.

Но, наряду с этим, в ряде эпизодов («утро после грозы», «свадьба») авторы идут по пути внешней иллюстрации. Музыка скользит по поверхности явлений, даже не пытаясь углубиться в них.

Работа над звуком «Партийного билета» для режиссера Пырьева — шаг вперед. В этой картине нет огромных перегрузок и нагромождений звука, как в «Конвейере смерти». Звук более осмыслен, прозрачен, выполнен более экономно и выразительно. Однако полного понимания роли звука, принципиальности в творческом его осмысливании, — своей звуковой самобытности — Пырьев еще не нашел.

Дефекты музыки Желобинского — разностильность, недодуманность драматургической роли музыки—идут в основном от того, что он не сумел сделаться подлинным соавтором режиссера, оставаясь часто только выполнителем заданий.

Ряд интересных решений («праздник», «гроза») нашел звукооформитель т. Евтеев-Вольский. Отдельно необходимо отметить работу тов. Жидковой, сделавшей шумовое оформление картины. Это большая и интересная работа. Качество шумовых фактур в фильме почти всюду очень высоко. Прекрасно шумово решены эпизоды «гроза», «праздник», «вокзал», «цех» и многое другое. Временами шумы приобретают большое драматургическое значение. Интересна, например, эмоциональная насыщенность шумовых звучаний в эпизоде перед аварией. Здесь звук экономно и скупо дает ясное ощущение надвигающейся тревоги, приближающейся грозы.

Подведем итоги. Звук в фильме, несмотря на отдельные недостатки, несомненно, является показателем роста. Он помогает раскрытию образов, помогает восприятию большой политической темы, близкой каждому гражданину нашей великой родины.

НИКОЛАЙ КРЮКОВ.

ОБЯЗАТЕЛЬСТВА ВЫПОЛНИТЬ

(НА ОТРАСЛЕВОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ФАБРИК ФОТОПЛАСТИНОК И ХИМИКАЛИИ)

Фабрики фотохимикалий и фотопластинок (ФОКХТ) пришли на стахановскую конференцию с серьезными победами.

Фотохимическое производство, организованное лишь в 1929 году, давало тогда продукции всего на 2 млн. рублей. Программа же производства фотохимикалий в текущем году выражается в сумме 89 млн. рублей

И все же при наличии такого серьезного сдвига приходится констатировать, что фотохимическая и фотопластиночная промышленность является весьма отсталым участком народного хозяйства.

Открывая конференцию, тов. Чужин (зам. нач. ГУКФ) отметил огромную роль фотографии в работе всех отраслей народного хозяйства и социалистической культуры, научно-исследовательских учреждений как орудия информации и т. д.

К концу 1936 года на руках у любителей будет около 1 млн. фотоаппаратов. К сожалению, однако, они далеко не обеспечиваются необходимыми фотоматериалами. Чтобы удовлетворить спрос, необходимо увеличить производственные мощности фотопластических фабрик в 5—6 раз. Для этого необходимо обеспечить строительство с 1937 года новых фотобумажных и фотопластиночных фабрик и новой фабрики фотохимикалий. Необходимо использовать все скрытые возможности и резервы. Стахановское движение, развивающееся на предприятиях, доказало уже, что возможности в этом направлении далеко не исчерпаны. Особенно четко это обозначилось в докладе управляющего трестом ФОКХТ (т. Груза) и в докладах директоров фабрик.

Вот ряд фактов.

Темпы работы поливных и подслойных отделений пластиночных фабрик снижает плохая работа сушилок. Последние еще пользуются кустарными способами сушки, ставя свою работу в зависимость от... погоды. Между тем, при незначительном переоборудовании можно усовершенствовать технологический процесс сушки. Реконструкция сушки на фабрике № 1 должна сократить процесс с 12 до 7 часов, что увеличит пропускную способность сушилки на 58 процентов.

Брак эмульсии — явление хроническое. Это обходится в десятки тысяч рублей, убыток все время об'ясняли качеством желатины; сейчас уже ясно, что дело не в желатине, а в неряшливом отношении обслуживающего персонала к аппаратуре и к технологическому процессу в эмульсионном отделении.

В поливном отделении пластиночных фабрик брак из-за мусора доходит до 2,3 проц. Это — 23.000 кв. метров пластинок в год. В переводе на деньги, это — четверть миллиона рублей, с'еденных некультурностью, неряшливостью! Сюда не входит брак, не обнаруженный из-за плохого контроля и учета на фабрики попавший к потребителю.

Фотоматериалы — продукция, требующая не только тщательного изготовления, но аккуратной, удобной, и изящной упаковки. Да, изящной! Об этом, наконец, в полный голос заговорили на конференции не только потребители (тт. Ханжинский, Стрельников, Попов и др.), но и производители (тт. Конья, Груз, стахановцы). Потребитель вырос. Он отлично разбирается в сортах и качествах фотоматериалов. Тов. Ханжинский (зав. фотоотделом Центр. универмага) рассказывает об этом на конференции.

Спрос на высокочувствительные пластинки удовлетворяется еще очень слабо. Почему-то на все сорта пластинок утверждена одна и та же фабричная себестоимость. — 11 р. 73 коп. Между тем, на 1-й фабрике фотокор-ортохром обходится в 11 р. 94 коп., панхром — 14 р. 19 коп. фомос-специаль — 16 руб. 30 коп. любительская орта — 11 р. 38 коп. и т. д. Средняя же себестоимость по фабрике была до последнего времени — 12 руб. 06 коп.

Разве такая «единая» себестоимость может стимулировать фабрику к производству требуемых рынком высоких сортов пластинок?

На конференции выявилось наличие исключительного разнобоя в системе оплаты труда. На одной фабрике — бригадная сдельщина, на другой — индивидуальная, на одной —прогрессивная, на другой — прямая сдельщина; на одной существуют хозрасчетные цеха, на другой до них еще не додумались. И это — даже в Москве, рядом с ГУКФ, с ФОКХТ.

Со всей остротой был поставлен вопрос о борьбе с бракоделами, с обезличением брака.

— Надо положить конец той амнистии, которая существует у нас в отношении бракоделов, — заявил тов. Груз, — мы творим явное беззаконие, не выполняя соответствующих решений правительства.

Приходится лишь удивляться, что до созыва специальной конференции эта проблема не выдвигалась. На 1-й фабрике (тов. Шостаков) считали все время, что 4—4,5 проц. внутрифабричного брака — явление неизбежное. Не потому ли происходит это, что на фабрике нет системы удержания за брак и бракоделы остаются безнаказанными? Да и оплата сортировщиков и контролеров была организована так, что никак не стимулировала борьбу с браком (прямая сдельщина).

Серьезнейшим способом борьбы с браком должно быть повышение технических знаний рабочих. Между тем, с техучебой дело обстоит неблагополучно. Об этом говорили все. Директор 2-й пластиночной фабрики тов. Конья признался, что из 87 человек обязательных проходят курсы по техминимуму лишь... 20. На 1-й фабрике, по словам тов. Грошевой, учеба срывается из-за отсутствия помещения и невнимания к этому делу со стороны фабкома. В том же духе характеризует состояние техучебы на Киевской фабрике тов. Бугай.

Упорно почему-то игнорируют фабрики обмен опытом. Даже московские пластиночные фабрики не умудрились перенять друг у друга лучший опыт работы. Тов. Конья указал, например, на то, что подслойное отделение 1-й фабрики производит 4000 дюжин пластинок, а 2-я фабрика — 5000 дюжин при одном и том же оборудовании и одинаковых условиях для работы.

Стахановцы вносили практические поправки в определение мощностей, в установление норм и пр. Эти поправки, однако, долго оставались без отклика, без поддержки со стороны инженерно-технических работников.

А поправки стахановцев весьма значительны. На 3-й фабрике фотохимикалий считали, что дошли до предела использования мощности. Стахановцы фабрики (тт. Лобачева, Шевцова, Алтынникова, Кардис, Смыкалина и др.) нарушили это «спокойствие». План 1936 года пришлось увеличить на 23 проц. против 1935 года. И тов. Гаврилов (директор фабрики) признает, что это еще не предел.

К конференции коллектив 1-й фабрики запроектировал увеличение норм выработки в среднем на 32 проц. и увеличил программу на 40 проц. против задания на 1936 год.

На Киевской фабрике (директор тов. Бугай) удалось повысить нормы мощности поливной машины на 54 проц., подслойного отделения — на 23 проц., и т. д. (стахановцы Титова, Горлов, Соловьев и др.). Характерно, что этой фабрике дали на 1935 г. план в 150 тыс. метров, а на 1936 год сократили плановое задание, хотя план 1935 года был перевыполнен на 20 тыс. м. А тов. Бугай утверждал, что фабрика может дать до 250 тыс. м.

Как понять такое «планирование»? Не тем ли, что ни ФОКХТ, ни ГУКФ этой фабрикой не занимались? Ведь она «в стороне» от центра!..

Не этой ли причиной следует об'яснить и плохое снабжение фабрики сырьем? Характерно, что работники Кинoснабсбыта даже не сочли нужным явиться на конференцию.

★

Конференция протекала в строго деловой атмосфере. На фабриках, до созыва конференции проделана была серьезная работа по пересмотру норм мощностей, системы зарплаты и пр.

Поправки стахановцев чувствовались в работе каждой секции.

Конференция приняла повышение мощности подслойных отделений на 1-й и 2-й фабриках при трехсменной работе на 55 проц., а на 7-й фабрике — на 23 проц. Мощность поливного отделения по 1-й пластиночной фабрике установлена с повышением в 27 проц. (при введении верхнего охлаждения ковра машины), по 2-й фабрике — на 10 проц., по 7-й фабрике — на 57 проц.

По фотокрасителям пропускная способность 3-й фабрики увеличивается на 89 проц., по проявителям — на 29 проц. Если бы эта фабрика располагала большей площадью, стахановские поправки были бы еще выше.

Отраслевая конференция установила новые нормы выработки и новую систему оплаты труда. По фабрикам №№ 1 и 2 норма выработки повышена на 32 проц., по фабрике № 3 — на 35 проц. и по экспериментальной мастерской — на 175 проц. Вместо повременщины и прямой сдельщины, конференция установила прогрессивно-сдельную оплату труда для ряда операций. Вместо четырех действующих сейчас тарифных сеток введена единая восьмиразрядная.

В соответствии с увеличением норм выработки повышена на 10 проц. ставка первого разряда сдельщиков и введена шкала расчетных приработков. Конференция установила также принцип премирования за качество и снижение плановых норм брака и отходов.

Обязанность ФОКХТ и всей фабричной общественности — широко популяризовать принятые нормы и новую систему оплаты труда.

Стахановцы, активно выступавшие на конференции, уверенно заявляли, что установленные новые нормы выработки не являются предельными и будут перекрыты. Фабрики обязаны добиться того, чтобы новые нормы выполнялись и перевыполнялись не только стахановцами, но и всем коллективом. Все участники конференции единогласно приняли обязательство «досрочно выполнить и перевыполнить план 1936 года, расширив ассортимент выпускаемой продукции, неустанно повышая ее качество», — обязательство превратить предприятия в подлинно образцовые фабрики фотохимической промышленности.

Долг чести — это обязательство выполнить полностью.

П. ОСИПОВИЧ.

Как создавался замечательный фильм

ТВОРЧЕСКИЙ КОЛЛЕКТИВ «МЫ ИЗ КРОНШТАДТА» В РЕДАКЦИИ ГАЗЕТЫ «КИНО»

29 марта творческий коллектив фильма «Мы из Кронштадта» встретился с коллективом работников газеты «Кино».

Редакцию посетили: режиссер Е. Дзиган, драматург Вс. Вишневский, сорежиссер Березко, главный оператор Наумов-Страж, оператор Берлинер, композитор Крюков, звукооператор Волков, директор с'емочной группы Хмара, киноартисты Раиса Есипова, Бушуев, Зайчиков, Миша Гуриненко, Соболевский, Гунн; присутствовали также народный артист Армении Амо Бек-Назаров, режиссер Донской, сценарист Ржешевский, зав. художественно-производственным отделом ГУКФ тов. Коган и др.

Товарищи, руководившие работой по созданию замечательного фильма «Мы из Кронштадта», работники, принимавшие непосредственное участие в создании этого фильма, который восторженно принят миллионами зрителей по всему Советскому Союзу, рассказали на совещании о своей творческой работе над картиной. Публикуя эти выступления, редакция газеты «Кино» стремится большой и положительной опыт работы над фильмом «Мы из Кронштадта» сделать достоянием широкого круга творческих работников советской кинематографии.

Коллектив Е. Дзигана и В. Вишневского, закончивший картину «Мы из Кронштадта», приступает к новой большой работе над картиной «Мы, русский народ». Редакция берет на себя обязательство помогать этому большому творческому начинанию и всячески способствовать его успешному завершению.

Ниже мы печатаем сокращенные стенограммы выступлений участников совещания.



В. С. Вишневский.
Шарж Э. Мордмиловича.

ЗА ОБЩЕСТВЕННОЕ СОДЕЙСТВИЕ

Вс. Вишневский

Кино было частью моей биографии, серьезным фактором моего становления как художника. Помню, как пристально я наблюдал за рождением нашей кинематографии, работая в Балтфлоте.

Сильный внутренний толчок я получил в 1927 году. Мы ждали фильм Эйзенштейна «Октябрь». Потом появился фильм Довженко «Арсенал». Я хотел спорить, отвечать, говорить своим языком, но не знал, что для этого надо делать.

В 1925 году я начал драматической поэмой «Красный флот». По сути это первый вариант «Мы из Кронштадта». Когда я написал «Первую Конную», на одном из совещаний кто-то сказал: «это же сценарий!». Искусство, которое во мне рождалось, действительно было искусством, которое не укладывалось в театральные формы.

Я начал это понимать, я стал бунтовать в театре. Вся моя борьба сводилась к попытке создания новых форм. Били меня здорово. Но натолкнулись на человека, который не привык сдаваться, а привык крепко и прямо «давать сдачу». «Сдачу» я давал своими новыми произведениями. За 3—4 года я дал шесть пьес и, кроме того, три переводных.

Затем, естественно, я подошел к работе в кино. Кино меня звало еще в 1930—31 году.

Как рождался сценарий? В него синтетически вливались все материалы, которые я имел. Вся моя биография Я знал и говорил, что киноискусство должно быть поэзией. Я написал сценарий увлеченно, быстро. Дзигану я читал черновики. Он насторожился, я чувствовал в нем оторопь. Что это за вещь? Время, события, страна, Питер, Балтика, флот, пехота... А где герои, люди, фабула?

Я почувствовал, что мне опять начнут говорить: «вы опять идете по линии больших обобщений, абстракций и пр.» В ответ я мог сказать: «а вы — по линии маленьких фабул, частненьких делишек»...

Надо видеть большие массивы истории революции. Надо поднимать целые пласты человеческой эпопеи. Можно заставить играть целые страны... Героями могут быть нации, города, моря, реки...

Я решил, что мои основные герои в сценарии — это военный коммунизм, Питер, крепость, Кронштадт, флот, армия, 3—4 поколения... Сюжет складывался таким образом концентрами. Первый концентр—время, история. Второй — большие массы, творящие историю, — люди. Третий — материальные об'екты, средства борьбы и т. д. К сожалению, ни один критик не дал анализа этой драматургии, этих приемов, замыслов и решений.

Есть ли у драматургов, режиссеров, актеров право бросать эти требования и упреки по адресу нашего теоретического и критического фронта? Да! Год за годом проходит, и той помощи, которая ускорила бы появление новых сил, подняла бы десятки новых людей, — этой помощи нет.

Фильм «Мы из Кронштадта» шел, как его герои, сквозь огни и воды. Сейчас — победа. Она обязывает: выверяй все, сейчас с тебя больше будут спрашивать. Правильно!

Впереди у советской кинематографии задача — делать по 800 фильмов в год. Срок остается небольшой. В третью пятилетку это надо сделать. Как мы должны это делать, с какими людьми, какими темпами, сроками, какими аппаратами? Эти вопросы и надо решать. Наш фильм делался сверхнапряжением людей. Директор тов. Хмара проявлял чудеса в сложной организационной работе.

Надо изучать опыт крупнейших работ.

Драматурги готовят крупные, масштабные работы: «Москва» Ржешевского и др. Я готовлю тему, по сравнению с которой «Кронштадт» покажется через 1—2 года младшим братишкой. Это завтра придется осуществлять Мосфильм, Ленфильм и др. А где обобщенный опыт — технический, организационный — после с'емок? Все в голове у каждого?

Какие выводы можно сделать? Давайте изучать производственный опыт! Давайте извлечем наши записи, дневники! Опыт надо передавать из группы в группу, устраивать производственные совещания и конференции.

Я хотел бы, чтобы эта встреча в редакции была первой встречей из большой серии встреч. Я хотел бы, чтобы собрали творческую группу С. Эйзенштейна с тем, чтобы он показал куски «Бежина луга». Фильм о трагедии Павлика Морозова надо создать как прекрасный подарок стране. Сюда надо пригласить и тов. Довженко с его темой о Щорсе.

Партия рекомендует наладить оперативное руководство искусством. Давайте вместе сядем за этот стол. Пудовкин делает фильм по сценарию Н. Зархи. Беритесь за общественное содействие. Братья Васильевы работают над темой об интервенции на Дальнем Востоке и разгроме японцев. Надо этой работе всемерно содействовать. Надо внедряться в производство, в конкретные задачи и дела. Надо просматривать сценарии, режиссерские экспликации, тематические планы и решения.

Это принесет огромную пользу нашей кинематографии.

ФИЛЬМ ГЛУБОКОГО ОПТИМИЗМА

А. И. Бек-Назаров

— В чем причина огромного успеха «Мы из Кронштадта»? Я считаю — во внутреннем оптимизме.

Это сказывается уже в первых кадрах. В картине нет красивости. Она сделана чрезвычайно просто. Но эта простота убедительна и эмоциональна, в ней большая внутренняя выразительность. С самого начала вы чувствуете и понимаете, что и матрос, сидящий на лестнице, и все, кто его окружают, готовы достойно встретить наступление белых. Затем появляются дети, они вносят большую радость. Их реплики мастерски выражают внутренний оптимизм картины: «Игрушки, наверно, будут!». В этом много веры и теплоты.

Оптимизм, вера в свою правду, которой заражены драматург и режиссер, целиком доходят до зрителя.

Многие возражают против замечательной реплики: «С лишенцами я не разговариваю». Говорят, что это не характерно для эпохи, но ведь это художественный образ, а не копирование действительности: здесь дано и презрение к белогвардейцу и вновь внутренний оптимизм. Таких сцен в фильме очень много. Мы чувствуем во всей картине мужество, глубокую веру в свою правду.

В период обостренной, горячей дискуссии о формализме и натурализме в искусстве наша кинематография первая вышла с произведением, которое является образцом настоящего, глубокого реализма.

АКТЕРСКИЙ АНСАМБЛЬ

П. Соболевский

Исполняя небольшую роль белого офицера в фильме «Мы из Кронштадта», я ни на одну минуту не чувствовал себя пасынком в коллективе, так же, как не чувствовали этого актеры Гунн и Миша Гуриненко, несшие, по существу, одинаково скромную роль в процессе работы над фильмом.

Постоянный дружеский контакт с режиссером поддерживал во мне тот оптимальный тон, при котором легче переносятся трудности работы.

На специальных совещаниях актеров коллектива мы не только высказывали соображения по данному эпизоду, но и получали огромную творческую зарядку. Мы шли в окопы, точно они были подлинные.

Работа с режиссером Дзиганом оказалась весьма плодотворной. Но после отрицательной роли в «Мы из Кронштадта» я чувствую огромное желание делать все же положительный образ. Зритель столь же бурно сочувствует своим, сколь и активно ненавидит врага. И это враждебное отношение зрителя как бы переходит на исполнителя роли. Актеру же сочувствие и положительная реакция дороже враждебного к нему отношения. Отрицательная роль мне не совсем удалась. Стремление избежать в роли Владимира Павловича изображения традиционного мерзавца толкнуло Дзигана остановиться на мне. Но мой большой багаж положительных ролей и боязнь показаться все же слишком уж «симпатичным» и «хорошим малым» сделали то, что я в исполнении неровен — местами излишне сух, местами излишне активен.

ПОБЕДА НЕ СЛУЧАЙНА

Ал. Ржешевский

— Когда я вижу, как живет и работает Вс. Вишневский, у меня появляется ощущение глубочайшей гордости за этого художника, я знаю, что его произведение не случайно, оно выношено автором.

«Мы из Кронштадта» может создать только художник, который пред'являет к себе самые суровые требования и отличается абсолютной принципиальностью во всех вопросах искусства.

Меня бесконечно радует победа Е. Дзигана. Ведь он не случайно нашел хороший сценарий. Он пришел к Вишневскому и сказал: «Я за вами слежу все время. Я считаю, что вы замечательный художник. Я очень хочу вашу вещь поставить». Так было положено начало содружеству автора и режиссера. Они говорили «по душам», когда сценария еще не было. Победа Дзигана тоже не случайна. Несмотря на большие трудности, связанные с постановкой картины, он довел ее до конца в примерном содружестве с автором.

Что самое замечательное в работе этих людей и всего коллектива в целом? Это настойчивое преодоление всех трудностей.

Необычайна в фильме игра актеров. Очень часто у актеров, даже тогда, когда они играют хорошо, видно, как они стараются изобразить тот или иной тип. Актеры же в этом фильме создают такое впечатление, какое очень редко передается с экрана: зритель не чувствует играющего актера, он видит лишь замечательных людей революции. Это его близкие, его дорогие. Он забывает, что он в кинотеатре, что это картина.

Актеры играют осмысленно. Самые маленькие эпизодики поданы с большим блеском. Когда некоторые говорят, что у Раисы Есиповой маленькая роль, я отвечаю, что это чепуха. Эта «маленькая» роль является совершенно необходимой в картине. И Есипова отлично играет эту роль.

Необычна и работа оператора. Он понял замысел этой картины и нашел прекрасные приемы его раскрытия. В этой картине нет нарочитой красивости. Все передано естественно и с большой художественной простотой. Для того чтобы так снимать, нужно обладать громадным творческим чутьем.

Заслуживает всяческого внимания работа организатора с'емок тов. Хмары. Я знаю кинематографию и понимаю трудности, которые связаны с организацией громоздких с'емок. ГУКФ и студия поступили правильно, послав на эту работу такого прекрасного организатора, каким является Хмара. Чтобы снять такие массовки, справиться с такой сложностью организации с'емок, нужно было применить исключительную изобретательность.

СТИЛЬ ОПЕРАТОРСКОЙ РАБОТЫ

Н. Наумов-Страж

Еще задолго до начала с'емок, когда мы изучали исторический материал, анализировали сценарий, его отдельные эпизоды и слушали долгие и частые рассказы Вс. Вишневского о героике балтийцев, перед нами уже вырисовывался стиль будущего фильма.

Надо было воссоздать на экране суровую осеннюю фактуру Питера и Кронштадта.

Тщательно работая над каждым кадром, уделяя много внимания подбору костюмов, натуры, композиции кадра, тщательно работая над применением света и оптики, мы стремились к тому, чтобы каждый монтажный кусок был глубоко правдив. Это обеспечивало нам решительный отход от слащавости, от ложной красивости. Большое внимание мы сосредоточили на выделении в кадре наших героев — актеров, оставляя сзади фон, не выдвигая его на первый план.

Если бы мы пошли по пути наименьшего сопротивления — снимали бы Питер, его каналы, Кронштадт и проч. в белые ночи, — то мы получили бы серию «сладких» кадров, заслоняющих актеров и внутрикадровое содержание. Мы не смогли бы передать аромата эпохи, фактуру осеннего Питера и Кронштадта.



Шарж Э. Мордмиловича.

Преодолевая ряд трудностей, мы снимали глубокой осенью, с легкой подсветкой. Это придало всему фильму необходимую суровость в тех сценах, которые снимались на юге. Например, при с'емке сцены «проверка и уход моряков на фронт» весь асфальт пристани мы затемняли, непрерывно поливали водой и засыпали осенними листьями.

Очень много внимания мы уделяли композиции кадра. Строя композицию на многоплановости, мы достигали этим максимальной стереоскопичности.

Во время обсуждения, после просмотра заснятого материала для первых двух частей фильма, среди многочисленных указаний раздавались упреки оператору, — говорили, что снято мрачно, что надо снимать светло. Говорили, это те, кому следовало бы знать, как нами был задуман фильм, — так как мы и говорили и писали об этом еще до начала работы. Единственным человеком, твердо и убедительно поддержавшим нас, был Вс. Вишневский. Он очень много помог режиссеру, оператору и всему с'емочному коллективу.

ОПЫТ КОМПОЗИТОРА

Н. Крюков

— Мы мало работаем над изучением музыкального и звукового оформления наших картин. Звук — важнейший участок нашей работы. Поэтому хотелось бы поделиться опытом работы со звуком по фильму «Мы из Кронштадта».

Наше первое требование — это органичность звука и изображения. Дело здесь не только в соответствии звука и изображения, но и в их взаимопроникновении, в их неделимости. Часто режиссер, снимая картину, недоучитывает специфику звука, недоучитывает, что звучание пред'являет свои требования к поведению актера, ко всей композиционной ткани картины. Поэтому мы стремимся, чтобы образы возникали **в звукозрительном единстве.**

Второе требование — простота и экономия средств. Это для нас не затрепанная, пустая фраза, а конкретная производственная проблема. Основной принцип — свести к минимуму количества звуковых элементов. Мы отбрасываем все лишнее.

Третье требование — мотивированность звучания. Мы категорически отказываемся от иллюстративной музыки. Всегда необходимо уметь ответить на вопрос: для чего возник звук, какова его функция? Разнообразие звуковых мотивировок неисчерпаемо. В значительной мере здесь заложен секрет настоящей драматургии звучания.

Следующее требование — направленность каждого звучания. Недопустимо наличие безразличных «звучков», которые могут быть, а могут и не быть. Каждый звук должен иметь и смысловой и эмоциональный адрес.

Особо важен вопрос о шумо-музыке. Смысл шумо-музыки — в почти незаметном включении музыкальных элементов (ритм, тембр, интонация) в реалистическую шумовую ткань. Шумо-музыкальные фактуры дают большую эмоциональную выразительность, колоссально расширяют арсенал звуковых средств. Работу над шумо-музыкой, начатую мной в «Делах и людях», «Петербургской ночи» и других, я продолжал и в «Мы из Кронштадта».

Мы много работали над звуковой перспективой, над вторыми и третьими планами звука и т. п.

Работая над музыкальным историческим фольклором, мы старались его переосмыслить. Как нам кажется, «Мы из Кронштадта» намечает три пути переосмысливания фольклора. Первый путь — переосмысливание музыкально неприкосновенной песни через звуко-зрительный комплекс, через функцию песни в общей композиции. Это «Интернационал» в атаке, это «Смело, товарищи, в ногу!», в начале картины. Второй путь — это музыкальная переработка подлинной песни, как это сделано со старой революционной матросской песней «Море в ярости стонало». Третий путь — это использование музыкальных интонаций и ритмики, характерной для старой революционной музыки как основы в создании новых музыкальных произведений.

Так сделан пехотный марш в окопе. Здесь я не использовал ни одной музыкальной цитаты, но его основа — мелодическо-ритмическое обобщение приемов старой революционной песни.

Таковы очень кратко и схематично изложенные основные принципы звуковой работы по фильму «Мы из Кронштадта».



Е. Дзиган.
Шарж Э. Мордмиловича.

ГЕРОИ И СОБЫТИЯ

Е. Дзиган

Опыт моей последней работы дает возможность поставить целый ряд острых принципиальных вопросов, которые возникли уже на многочисленных обсуждениях фильма «Мы из Кронштадта» в Москве и Ленинграде.

Это вопросы стилевых тенденций, жанра, драматургической композиции, взаимоотношения автора и режиссера, методологии актерской работы и т. д. Каждый из этих вопросов заслуживает серьезного и глубокого анализа.

Две основные стилевые линии определяли собой процесс развития советской кинематографии. Одна стремилась к широкому охвату явлений, к масштабам, соответствующим действительности, к большой обобщающей образности, — перерастающей образы «действующих лиц», — к монументальности, эпичности, массовости.

Другая линия искала путей к наиболее глубокому раскрытию личности и показа человека, его психологии, к ограниченному кругу явлений, в котором художник стремился отразить мир. Обе линии имели свои периоды под'ема и падения, побед и неудач.

Мои творческие симпатии всегда были на стороне «Потемкина», «Земли» и других работ этого жанра.

Нарочитая замкнутость явлений, втискивание огромного жизненного процесса в искусственные рамки ограниченного круга героев, выхолащивание масштабов, неизбежных в так называемой камерной кинематографии были мне чужды. Отсюда далеко не случайная встреча с Вишневским, отсюда взаимопонимание, содружество, единство цели.

В течение трехлетнего нашего пути, на котором многое бралось с боем, мы стремились вновь утвердить право на существование стилевой линии, о которой говорилось выше. Утвердить не реставраторски, не копируя, а в новом качестве, как новый этап развития советской кинематографии.

Элементы нового качества выражались в сочетании индивидуальных судеб со стремлением масс, в сочетании героев и событий. Мы боролись за понятность, простоту и народность произведения.

Восторженные отклики миллионов советских зрителей — вот итог и оценка нашего пути. Эти итоги не случайны Картина «Мы из Кронштадта» — результат горячей убежденности в своей творческой правоте, бескомпромиссности, глубоком осмысливании своей работы. Отсутствие этих качеств в творческой работе ведет к безликости, серости и убожеству.

Не механическое, а органическое сочетание с Вишневским, общее понимание общих вопросов в искусстве, уважение к авторству другого, единая высокая цель — все это начисто сняло для нас «проблему взаимоотношения автора и режиссера». У нас были и большие бои, и споры, и столкновения. Но это были творческие, обогащающие, плодотворные отношения, в которых рождалась и утверждалась наша вещь. Вообще существование этой «проблемы» в кинематографии есть следствие отсутствия настоящей культуры и настоящей творческой атмосферы во взаимоотношениях с художником.

Творческое содружество с Вишневским не кончается фильмом «Мы из Кронштадта». На тех же основах дружбы, доверия и взаимного уважения мы приступаем к следующей работе. В ней мы предполагаем развить и углубить ряд принципов, использованных в «Кронштадте». Еще сильнее будет органически сочетаться общее и частное, большое и малое, социальное и личное.

Принципы актерской работы, звука, монтажа, композиции кадра, ритма и организации времени и пространства получат свое дальнейшее развитие на основе глубокого анализа и осмысления опыта «Кронштадта».

В заключение от имени нашей группы приношу благодарность редакции газеты «Кино» за сегодняшнюю встречу. Непосредственный контакт творческих работников советской кинематографии со своей газетой — это хороший, желанный благотворный путь.



„Прибой 1936 года"

На первом плане: Я. Берлинер, Н. Наумов-Страж, В. С. Вишневский, Е. Дзиган. Второй план: Л. Хмара, Г. Бушуев, Гунн. Третий план: Р. Есипова, Г. Березко, Н. Крюков и М. Гуриненко. Рисунок художников М. БАБИЧЕНКО и Э. МОРДМИЛОВИЧА.

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Несколько месяцев назад руководители советской кинематографии торжественно приняли на себя обязательство создать фильмы о железнодорожниках нашей страны. Это обещание пока не выполнено. Инициативу в деле помощи авторам, работающим над железнодорожной тематикой, проявила только редакция литературных изданий «Гудка». Она привлекла кинодраматургов, организовала встречи с орденоносцами транспорта, предоставила драматургам более 80 стенограмм-рассказов о жизни лучших передовиков транспорта, об их работе под руководством **Л. М. Кагановича.** Редакция обеспечила драматургам возможность знакомиться с работой отдельных станций, депо и дистанций московского узла.

Восемь кинодраматургов работают сейчас над созданием сценариев о железнодорожниках.

Григорий Шаховской пишет сценарий «Высокая скорость».

Над комедией «Зимняя сказка» работает Н. Абрамов. Он покажет героическую девушку с одного из затерянных в тайге блокпостов сибирской магистрали.

Развитию стахановского движения на транспорте посвящен сценарий тов. Скрипицына. Тема его — два поколения машинистов. На материале Закавказской железной дороги строит свой сценарий Юрий Громов. Его задача — показ национальных кадров, работающих на транспорте.

Писатель Леонид Соловьев пишет сценарий на тему о героизме железнодорожников.

Кинодраматург Е. Вейсман закончил либретто большого художественного фильма «Машинист Иванов».

Редакция литературных изданий «Гудка» привлекла также драматургов Гаврюшина и Роде, работающих над сценарием фильма для ребят о детской железной дороге в Тифлисе.

Необходимо отметить, что до самого последнего времени редакция не имела рабочего контакта ни с ГУКФ, ни с киностудиями.

Только 1 апреля в ГУКФ под председательством тов. Усиевича было созвано совещание работников редакции «Гудка», представителей Мосфильм и кинодраматургов, работающих над железнодорожной тематикой.

Совещание показало, что результаты, достигнутые в области работы над транспортной тематикой, еще далеко не обеспечивают создания высокохудожественных произведений.

На совещании тов. Усиевич наметил ряд конкретных мероприятий, которые намерено провести руководство ГУКФ; в частности, ГУКФ предполагает договориться с НКПС о совместных мероприятиях по созданию высококачественных сценариев о транспорте.

ГУКФ поручает основную работу по созданию фильмов о транспорте студиям Мосфильм и Ленфильм, а также намечает привлечь к этой работе тифлисскую и киевскую студии.

Выступавшая от Мосфильм тов. Соколовская (зам. директора) сообщила об учреждении на Мосфильм специальной редакции по транспортной тематике. В состав редакции войдут представители Мосфильм, редакции «Гудка», союза советских писателей и политуправления НКПС.

А. Ш.

В СТУДИЯХ

МОСФИЛЬМ

★ Фильм Александрова «Цирк», сильно задержался выпуском; по новым срокам он должен быть готов к 15 апреля. Осталось провести два дня мелких подс'емок, два дня озвучания (шумы и реплики), один день запись оркестра и ревю и один день натурных с'емок — физкультурный парад на Красной площади.

★ Апрельский план по фильму Червякова «Заключенные» состоит из 13 с'емочных дней и 7-8 дней озвучания и монтажа. К 29 апреля фильм должен быть готов на двух пленках.

★ По фильму реж. Эйзенштейна «Бежин луг» до 1 мая с'емки производиться не будут. В апреле режиссер будет монтировать фильм. За это время предстоит подыскать актера на роль начальника политотдела. В мае возобновятся с'емки.

★ Пущен в производство фильм «Пиковая дама». Постановка М. Ромм, режиссер Э. Пенцлин, оператор Б. Волчок. Подготовительный период будет продолжаться до 31 июля. С'емочный период устанавливается с 1 августа по 26 декабря. Техническая база должна к 1 мая закончить вместе с художником Каплуновским разработку эскизов и чертежей декораций, бутафории и костюмов.

СОЮЗКИНОХРОНИКА

★ С Дальнего Востока прибыли кадры с'емок делегации константиновских рабочих, посетившей погранзаставу им. Котельникова. Эти кадры войдут в один из ближайших звуковых журналов.

★ Выделена специальная бригада для с'емок заседаний X всесоюзного с'езда комсомола. Хронику открытия с'езда намечено демонстрировать в Москве уже на следующий день. Из заснятых материалов будет сделан киноочерк.

БЕЛГОСКИНО

ЛЕНИНГРАД. **(От наш. корр.).** Коллектив картины «Концерт Бетховена» успешно провел экспедицию на натуру летом 1935 года.

Однако по возвращении экспедиции коллектив преследуют неудачи, и сейчас он значительно отстает от плана.

За четыре с половиной месяца, прошедших после экспедиции, было всего 20 с'емочных дней и 2 дня озвучания вместо 56 с'емочных и 7 дней озвучания по плану.

Длительные простои вызывались в основном отсутствием павильонов в киностудии, занятых сначала для картины «Счастье», а затем для фильма «Девушка спешит на свидание».

Только в апреле коллектив получит возможность по-настоящему приступить к с'емкам. На-днях начинается работа в комбинированном павильоне. Так как не удалось найти подходящего помещения, для того, чтобы снять концерт молодых дарований сразу, приходится снимать отдельно четыре декорации: «эстрада», «кулисы», «зрительный зал», «верхние ложи». Все эти декорации будут выстроены в ателье Белгоскино. По окончании с'емок «Концерта», на которые требуются 22 с'емочных дня, коллектив отснимет эпизоды «поезд» и «депо».

В середине июля (на месяц позже первоначального планового срока) картина должна быть закончена.

★

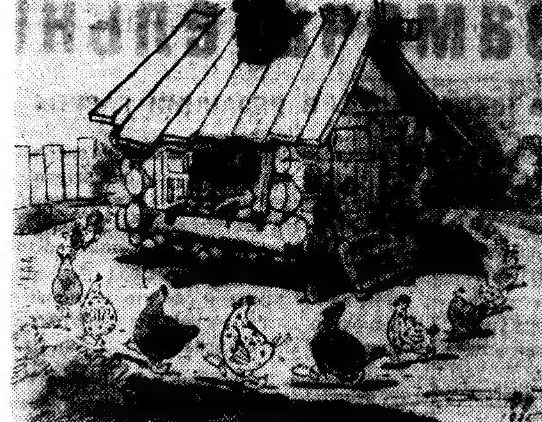
Только в конце марта, после полутора месяцев простоя, коллектив картины «Девушка спешит на свидание» смог приступить к продолжению с'емок, прерванных из-за болезни исполнителя главной роли — засл. арт. М. Ростовцева.

Простой был использован на черновой монтаж и озвучание сцен, в которых не занят М. Ростовцев. Сейчас с'емки идут полным ходом. Осталось 10 с'емочных дней и столько же для озвучания. Таким образом, к 15 апреля с'емки картины должны быть закончены. Окончание задерживается композитором И. Дунаевским, не сдающим своевременно музыку к фильму.

Над картиной «Девушка спешит на свидание» взял шефство просмотровый пленум ленинградских фабрично-заводских газет. Члены пленума регулярно знакомятся с заснятым материалом, участвуют в его обсуждении, знакомятся с режиссерскими планами и экспозициями. Замечания шефов, как заявляет режиссер картины М. Вернер, очень помогают коллективу.

В ЦК союза кинофоторабочников

Секретарь ЦК союза кинофоторабочников тов. М. А. Гринберг с 1 апреля перешел на новую работу — заведующего Государственным музыкальным издательством. Временно (до перевыборов) исполняет обязанности секретаря тов. А. Нашельский. В специальном решении президиум ЦК союза отметил заслуги тов. Гринберга в деле организации профсоюзной работы в кинопромышленности.



Кадр из мультфильма «Лиса строитель», режиссер-художник А. Иванов, старший художник Ю. Попов, композитор А. Варламов.

НАД ЧЕМ МЫ РАБОТАЕМ

Б. В. Барнет

— Я приглашен одесской студией Украинфильм для постановки сценария по замечательному произведению писателя Н. А. Островского «Как закалялась сталь». Одесская студия приобрела право на экранизацию романа и уже имеет сценарий, написанный тов. Островским и украинским сценаристом тов. Зац. Я чрезвычайно взволнован и увлечен предстоящей работой. Встреча с Николаем Алексеевичем Островским дала мне огромную зарядку, и вопрос о том, буду ли я ставить «Как закалялась сталь», был для меня после этой встречи решен окончательно.

И в самом произведении, и в личности его автора таится неиссякаемая энергия и подлинный оптимизм революционера, стальная воля и большевистская целеустремленность.

О задачах, которые стоят передо мной в этой работе, замечательно сказал тов. Островский. Я запомнил его слова почти буквально. Он выразил свою мысль так: «Я лишен физической возможности, когда родина потребует, взять в руки винтовку. Но я хочу быть бойцом всегда и до конца. И пусть картина «Как закалялась сталь» будет новым оружием против врага, пусть она поможет миллионам советской молодежи лучше бороться за свою родину и никогда, ни при каких обстоятельствах, не сдаваться, и не падать духом. Я хотел бы эту картину, так же, как и свою книгу, посвятить многомиллионному ленинскому комсомолу».

Мы договорились с Николаем Алексеевичем, о необходимости еще поработать над сценарием, улучшить его. Сценарий по своей образности и конкретности должен стать равным литературному произведению. Работу над этим сценарием я постараюсь вести в самом тесном контакте с автором.

Я рассчитываю уже в этом году начать с'емки и выпустить фильм «Как закалялась сталь» весной 1937 года. Предстоящей работе большое внимание уделяет ЦК ВЛКСМ, связь с которым я буду держать от начала и до конца картины. Уже сейчас, по инициативе ЦК ВЛКСМ, будет организована встреча бывших комсомольцев — участников гражданской войны на Украине. Комсомольцы поделятся с постановочным коллективом своими воспоминаниями.

Сергей Ермолинский.

— По договоренности с киностудией Мосфильм я начинаю работать над новым сценарием «Наследники». Это сценарий о ровесниках Октября. Мне хочется рассказать об их последнем дне в школе, когда друзья расстаются. До этого дня была у них одна общая биография. Будущие инженеры и моряки, летчики и агрономы, актеры и врачи жили вместе. Сейчас их пути разойдутся, каждый должен достойно занять свое место в жизни. В этом они поклялись друг другу в грустный и веселый, наполненный событиями, прощальный вечер.

Я думаю о сценарии, как о своеобразном «вступлении в роман», и если это «вступление» удастся, то возможным окажется продолжение биографии героев — их «роман».

Действие сценария происходит в городке на Волге, которую я люблю и знаю. Здесь, на холмах, над большой рекой, незабываемо решают свое будущее мои герои. Высота их замыслов, чистота их чувств сочетаются с прекрасной романтикой действительности.

Реж. Л. Оболенский.

— Недавно я получил сценарий «Милый друг» по одноименному произведению Гюи-де Мопассана. Я себе мыслю будущий фильм как злую и ядовитую сатиру на буржуазное общество. Я должен вскрыть пружины капиталистического общества, способствующие появлению на поверхности жизни разного рода карьеристов, подхалимов и аферистов. Адюльтерные похождения займут в картине сравнительно незначительное место.

Передо мной стоит большая задача — не исказить знаменитого французского классика, сохранить его стиль, присущий ему акцент. Я полагаю, что такая работа по плечу советской кинематографии. К работе над фильмом я привлеку художников-специалистов. Делать костюмы согласился художник Эрдман. До начала с'емок я намерен много времени уделить репетициям. Для работы с актерами во время репетиций будет приглашен театральный режиссер. К с'емкам предположено приступить летом этого года.

ЗАНИМАТЕЛЬНЫЕ ДИАФИЛЬМЫ ПО ГЕОГРАФИИ

В ближайшее время московская фабрика Диафильм выпускает ряд занимательных диафильмов по географии.

Для средней школы выпускаются: «На автомобиле по Азии» — по материалам последней экспедиции, организованной Ситроеном (Париж) в 1931 г. автор А. С. Добров, и «В страну полуночного солнца» (Норвегия) — автор А. С. Добров.

Для начальной школы — «Звери для Зоопарка» (охота на тигра, льва, слона и др.), автор В. А. Якубович.

Уже выпущен и поступил в продажу диафильм для средней школы — «Из СССР в Бразилию», автор В. А. Якубович.

НАМ ПИШУТ

Кинотеатр «Ударник» на Сталинградском тракторном заводе имеет 1419 мест, но обычно он бывает заполнен лишь на одну треть. Иногда же касса не успевает продавать билеты, в вестибюле происходит давка. Многие посетители не попадают на сеанс. Это отпугивает зрителей от театра. Посещаемость театра можно легко повысить, если ввести доставку билетов на дом и открыть кассу в поселке завода. Дирекция театра не хочет проявить заботу об обслуживании зрителя.

К. В. Федоренко.

★

Очень низко качество демонстрации картин в Центральном доме культуры в Петрозаводске. Например, при показе «Путевки в жизнь» картина часто рвалась, проекция была неудовлетворительна, происходило дрожание кадра на экране. Вместо ясного звука раздавался какой-то хрип. Администрация театра не отпускает средств на ремонт аппаратуры и устранение других недостатков. Карельское отделение Роснабфильм, вместо того чтобы воздействовать на администрацию, продолжает отпускать театру фильмы, как будто бы с демонстрацией их все обстоит благополучно.

Зритель

★

В тундре Северного края, в Ненецком заполярном округе, проводится кинофестиваль. Населения в округе 23.000 человек. Намечено обслужить 15—17 тысяч. В фестивале примет участие большинство кочевников-ненцев Канинской, Тиманской, Малоземельской и Большеземельской тундр, при чем большинство зрителей будет смотреть кино впервые. Надписи на картинах переводятся на ненецкий язык.

Организуются выступления местных кружков художественной самодеятельности. Группа молодых ненецких писателей в дни фестиваля будет вести работу по сбору ненецкого фольклора. Избы-читальни и красные уголки по пути кинопередвижек будут отремонтированы и украшены, киноаппаратура ремонтируется.

АЛ. К.

В КОМИТЕТЕ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР созвал совещание профессорско-преподавательского состава учебных заведений по изобразительному искусству. Совещание было посвящено обсуждению вопросов художественного образования в свете статей «Правды» по искусству.

Ко дню открытия — 28 марта — в помещении Музея изобразительных искусств была развернута отчетная выставка студентов Всероссийской академии художеств и работ Московского института изобразительных искусств.

Доклады о постановке образования в Академии художеств и Московском изоинституте сделали руководители этих учебных заведений.

В прениях выступили крупные художники-педагоги художественных вузов Москвы, Ленинграда и Киева, а также руководители средних художественных учебных заведений на местах. С речью по вопросам подготовки художественных кадров выступил заместитель председателя Всесоюзного комитета по делам искусств тов. Я. И. Боярский.

Отчетные выставки студенческих работ вызвали большой интерес и подверглись критическому разбору со стороны педагогов-художников, увязавших эту критику с вопросами методики преподавания.

31 марта в Комитете искусств состоялось последнее заседание, посвященное обсуждению системы художественного образования. Участники совещания были приняты председателем Всесоюзного комитета по делам искусств тов. П. М. Керженцевым.

Материал, полученный в результате совещания, ляжет в основу разработки новой системы художественного образования и создания новых учебных планов и программ.



Наряду с бытовыми комедиями, полицейскими, приключенческими и им подобными фильмами среди киносюжетов за границей немалое место занимают картины, овеянные морской романтикой. Из произведений этого рода за последнее время обратили на себя внимание две картины: американская — «Восстание на судне «Боунти», и французская — «Бунтовщики «Эльсенэра».

«Восстание на судне «Боунти», по мнению американской, да и европейской критики, является одной из лучших картин, выпущенных в Америке в конце прошлого года.

Картина эта переносит нас в конец XVIII века и воспроизводит легендарную историю английского парусника «Боунти», отправившегося в 1789 г. из Англии на Таити в поисках хлебного дерева. После долгих лишений в пути, во время которого экипаж переносил зверское обращение капитана, корабль бросил якорь у берегов Таити. В течение нескольких недель, потраченных на поиски хлебного дерева, моряки вели на острове привольную жизнь и решили не возвращаться в Англию.

Захватив во главе с боцманом судно «Боунти», они отправили капитана и матросов, оставшихся верными правительству, на одном китобойном судне, а сами высадились на одном из небольших необитаемых островов и привезли с Таити девушек-туземок. На островке Питкерн они образовали коммуну, управлявшуюся по законам и обычаям первобытных общин. Факт этот исторически верен и, сейчас еще на острове Питкерн и прилегающих островках живет племя белых туземцев, славящихся чистотой своих нравов.

Эта история и была положена в основу фильма. В фильме правда не показана жизнь «бунтовщиков» в основанной ими коммуне — картина заканчивается поселением их на необитаемом острове. Но и в этом сокращенном виде фильм, поставленный Франком Ллойдом, производит исключительное впечатление. Рецензент «Юманите» пишет: «Это самый прекрасный, самый значительный приключенский фильм, который нам дало звуковое кино». Исполнители главных ролей Чарльз Лаутон, Кларк Гэбл и Франшо Тон в этом фильме, по мнению «Юманитэ», превзошли самих себя.

Такой же восторженный отзыв дал и критик «Нувель Литтерэр» Александр Арну. По его мнению, режиссер извлек все, что мог, из живописности обстановки, в которой происходит действие, но исключительный успех фильма об'ясняется, прежде всего, стройностью сценария и глубокой человечностью его сюжета.

Полную противоположность этому фильму представляет французский фильм «Бунтовщики «Эльсенэра». В основу его положено произведение Джека Лондона. Фабула состоит в том, что в эпоху, когда парусный флот уже отживает свой век, капитан великолепного парусника «Эльсенэр» Пик и лейтенант Меллэр набирают штат своего судна из всякого рода человеческих отбросов, людей отвратительных физически и морально. Зверство капитана доводит этих людей до бунта, но восставшие в конце концов, постыдно сдаются.

Этот кошмарный сюжет не мог вдохновить Шеналя, режиссера, получившего всемирную известность своей постановкой «Преступления и наказания». К тому же Шеналь, повидимому, оказывается меньшим мастером в натурных снимках, чем в павильонных.

Формалистическими трюками можно погубить иногда и здоровый по содержанию сценарий, но самый талантливый режиссер и самый лучший актерский коллектив не могут создать подлинно художественного, волнующего фильма из сценария, героями которого оказываются человеческие отбросы. Вот вывод, к которому приходит «Юманитэ» в своих отзывах на оба фильма о матросских бунтах.

Г. СЕНСКИЙ.





Кадры из фильма «Восстание на «Боунти». Производство «Метро-Голдвин Мэйер». НА СНИМКЕ (сверху вниз): артист Чарльз Лаутон в роли капитана парусного судна «Боунти», арт. Клэр Гэбл.

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ.
ИЗДАТЕЛЬ — КИНОФОТОИЗДАТ.
РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-40.
ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Кузнецкий Мост, д. 22, тел. 5-22-89.

Центральный Комитет профсоюза кинофоторабочников с прискорбием извещает о безвременной кончине уполномоченного ЦК по Азово-Черноморскому краю

Тов. БЕЛЯВСКОЙ Любови Александровны,

последовавшей 1 апреля в г. Ростове-на-Дону.

В ЛАБОРАТОРИИ ТАГЕРА

Изобретатель-орденоносец Павел Григорьевич Тагер несколько лет назад организовал в Межрабпомфильм научно-исследовательскую лабораторию. Вначале она совершенствовала и улучшала звукозаписывающие аппараты. Примерно два года назад лаборатория взялась за реконструкцию всех звеньев, через которые проходит звук, превращаясь в фонограмму на пленке. Работа эта закончена.

Проектированию и разработке новых схем аппаратуры предшествовал длительный период экспериментов. Тщательно была рассмотрена схема канала звукозаписи, проанализирована работа отдельных звеньев. Выявились основные причины искажения звука. Опыты заграничных ученых (Людера в Германии, Сивнана в Америке) показали, что в кинопроизводстве нужен диапазон частот колебаний от 35 до 12.000 периодов в секунду. Между тем, звукозаписывающая аппаратура пропускала лишь звук с частотой колебаний от 100 до 5.000 периодов. В кино невозможно было воспроизводить звук некоторых музыкальных инструментов — треугольников, флейт-пикало и других. Аппаратура искажала тембр голоса, неправильно воспроизводила силу звука, почти не передавала некоторых звуков, например шопота.

Частичное улучшение отдельных звеньев звукозаписывающей аппаратуры не даст желаемых результатов. Научные работники взялись за коренную реконструкцию канала звукозаписи. Начальное звено приема звука—микрофон. Микрофоны не могли пропускать звук очень низкой частоты. Лаборатория эти микрофоны переконструировала. Сейчас новый тип микрофона освоила промышленность. Киностудии получают микрофоны, пропускающие весь диапазон частот звука.

Лаборатория разработала также новый тип усилителя, рассчитанный на одновременное усиление звука, поступающего с двух микрофонов. Новый аппарат оборудован специальным приспособлением, обеспечивающим уменьшение шума, возникающего из-за попадания на пленку пылинок, царапин и т. д. В усилителе — три регулятора (микшера) звука: два для каждого микрофона и один общий. Схема разработана так, что регулировка звука, поступающего с одного микрофона, не сказывается на качестве и громкости звука, поступающего с другого. Усилитель оборудуется специальным приспособлением для уменьшения шума, возникающего из-за попадания на пленку пылинок, царапин и т. д.

Работники, регулирующие звук у нас в студиях, обычно пользуются наушниками. Но человеческое ухо далеко не об'ективный измеритель звука. Поэтому в новом усилителе сделан специальный прибор для наблюдения за модуляцией записываемого звука.

Производство новых усилителей налажено в мастерских Межрабпомфильм. Уже изготовлено 10 усилителей. Мастерская Межрабпомфильм обязалась дать в этом году еще 10 экземпляров. Новые усилители вполне себя оправдали. Об этом свидетельствуют не только лабораторные исследования, но и практика. Звукозапись картин «Джульбарс» и «Гобсек» доказала, что даже при существующем канале звукозаписи новые усилители резко повышают качество звука.

Сейчас наши студии пользуются при звукозаписи аккумуляторами. Они чрезвычайно сложны в эксплоатации. Аккумуляторы требуют повседневного контроля, частой перезарядки. Лаборатория сконструировала специальный тип выпрямителя для преобразования переменного тока в постоянный. Это избавит кинопроизводство от необходимости иметь специальные аккумуляторные.

Последний этап реконструкции канала звукозаписи — это новый звукозаписывающий аппарат СГК-9. В нем улучшены оптика и лентопротяжный механизм. Аппарат оборудован новым трехэлектродным модулятором света (модулятор света превращает электрические колебания в световые, которые фотографическим путем фиксируются на пленке). Такой модулятор избавит от искажения громких звуков.

СГК-9 оборудован световым микшером для изменения ширины звуковой дорожки. Чем уже фонограмма, тем тише звук. Световой микшер резко снижает процент попадания посторонних шумов. Эти усовершенствования обеспечат более высокое качество звукозаписи. Четыре новых аппарата СГК-9 явившихся промежуточными лабораторными моделями к СГК-9 уже построены (аппараты — в механических мастерских НИКФИ, а усилители — в Межрабпомфильм). Завод «Кинап» обязался освоить производство СГК-9 еще в этом году. Реконструкция канала звукозаписи осуществлена под руководством П. Тагера, при непосредственном участии руководителя электроакустической группы инженера М. Высоцкого, старшего техника М. Геннисаратского, техника-лаборанта С. Коджак, лаборанта Н. Горбачева и старшего конструктора С. Смирнова.

★

В одной из комнат лаборатории собирается непривычный для глаз кинорабочника аппарат. Он представляет собой соединение механических частей, линз, фотоэлемента. Это еще не законченный сборкой телепередатчик кинофильмов конструкции П. Тагера. Через два-три месяца телепередатчик будет готов. Можно будет передавать изображение с разверткой его примерно на 24.000 элементов в секунду.

Рядом — вакуумная трубка длиной 50 сантиметров. Ширина трубки в горлышке 4 сантиметра, в широкой части — 12. Это катодный телеприемник, сконструированный научными сотрудниками тт. Баршаем и Четвериковым. Изображение принимаемой киноленты будет выглядеть зеленоватым. Конструкторы полагают, что можно добиться резкого увеличения яркости изображения на экране.

Телевидение занимает большое место в лаборатории. Строящемуся в Москве грандиозному зданию Дворца Советов понадобятся три-четыре телевизионных экрана огромных размеров. За разработку телепередатчиков и больших экранов взялась научно-исследовательская лаборатория Межрабпомфильм. Учитывая, что телепередатчик и телеприемник сосредоточиваются в одном здании, сотрудники полагают, что можно достигнуть четкой передачи на экраны изображения в натуральных цветах.

Постройка катодного телеприемника — только небольшая часть работы вакуумной группы, руководимой научным сотрудником Ю. Кушниром. За короткий промежуток группа успела сделать многое. Сконструированы, например, вакуумные модуляторы света (научный сотрудник Игнатов). Существующие модуляторы быстро изнашивались. Новый модулятор долговечен. В плане работ вакуумной лаборатории большое место уделено разработке различных конструкций фотоэлементов для телевидения и кинематографии.

Решением интересной проблемы занят научный сотрудник лаборатории инженер А. Халфин. В обычном с'емочном аппарате изображение через об'ектив попадает прямо на пленку. Тов. Халфин проектирует поместить между об'ективом и пленкой электронно-оптический усилитель. Он должен увеличить в несколько раз яркость снимаемого изображения. Удачное решение этой проблемы сулит целый переворот в кинотехнике. Можно будет производить с'емки при любом свете. Человек с киноаппаратом сумеет фиксировать все важнейшие события, не дожидаясь бригады осветителей или появления солнца.

Радиостанции нередко передают в эфир радиофильмы. Они записываются на обычной кинопленке. Для записи радиофильма используется только 4 мм. из всей ширины пленки. Остальные 31 мм. дефицитной пленки пропадают. Лаборатория Межрабпомфильм доказала возможность с одинаковым успехом записывать звук на пленке шириной в 4 мм.

Аппарат, воспроизводящий звук с узкой пленкой, построенный в мастерских Межрабпомфильм, успешно демонстрировался на всесоюзной конференции по радиовещанию. Бобины аппарата рассчитаны на 650 метров пленки. Это позволяет беспрерывно передавать звук в течение часа. Можно будет записывать на пленку большие речи, целые акты оперных спектаклей, и т. д. В мае будет готов второй вариант звуковоспроизводящего аппарата для клубного или индивидуального пользования. При массовом изготовлении стоимость такого аппарата не превысит нескольких сот рублей.

Работы лаборатории П. Г. Тагера имеют большое значение для всей советской кинематографии они весьма разнообразны и плодотворны. Надо пожелать, чтобы в дальнейшем научные планы и практическая деятельность лаборатории были более тесно увязаны с НИКФИ и другими организациями, ведущими научно-исследовательскую работу.

А. АЗАРИН.

Уполн. Главлита Б-20484. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.